

Социальность исторического в традиции исторической поэтики

Предмет исторической поэтики как особой научной традиции определить нелегко. Как известно, А. Н. Веселовский утверждал, что задача созданной им дисциплины — «проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает в старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие»¹. В этом определении содержится важнейшая дихотомия исторической поэтики, начиная с Веселовского и заканчивая современностью, а именно дихотомия «старой формы» и «нового содержания», которое наполняет эту старую форму и по возможности трансформирует ее. Причем границы этого проникновения и этой трансформации заложены отнюдь не в самой форме, а в условиях ее бытования. На это отчетливо указывает другое определение Веселовского: «История литературы в широком смысле этого слова — это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом»². Судьба слова, следовательно, интересует историческую поэтику в той мере, в какой это слово «закрепляет» «общественную мысль», т. е. в той мере, в какой это слово является словом социальным. Отсюда и весь проект исторической поэтики легко помыслить как своего рода историческую социологию художественного слова, памятуя о том, что и само понятие «художественный» определяется соотношением различных типов слова (добавим — социальных типов) на каждом историческом этапе.

Представление о социальном основании слова в традиции исторической поэтики менялось. Так, социологические воззрения А. Н. Веселовского обычно представляют как сформированное позитивистской традицией осознание стадийности социального развития общества. В подтверждение этой мысли В. М. Жирмунский приводит цитату из статьи Веселовского «Теория или история

романа?»: «Как последовательное изменение быта и рост общественного и личного сознания выражались в новых формах политического устройства, в выделении научного мирозерцания из мифического, философии из религии, истории из эпоса — так выражались они и в поэзии, в чередовании ее форм, обусловленных изменениями ее идеального содержания»³. В этом же духе трактуются им многочисленные замечания Веселовского о том, что его интересуют «закономерности» литературной истории, «закон внутреннего развития» литературы. Однако за всеми этими словами менее всего нужно видеть квазимарксистские представления, свойственные «стихийному материалисту-шестидесятнику»⁴. Веселовского интересуют не закономерности общественного развития, вызывающего трансформации литературных форм, а закономерности развития литературных форм, косвенным образом отражающие социально-культурные преобразования. Различие, будучи сформулированным, кажется, заключается в нюансах, но в данном случае эти нюансы имеют решающее значение.

Так, появлению личной поэзии и оформлению соответствующих жанров (новых литературных форм) предшествует отделение певца от хора и, следовательно, специализация и профессионализация его ремесла, которая была бы невозможна, если бы не сложилось для этого достаточно социальных предпосылок. Например: «Дружинно-родовой быт — естественная почва для продукции профессиональной, эпико-лирической, для обережения эпической песни. Жизнь в drobных центрах, неизбежность столкновения, масса энергии в тесном кругозоре, жажда добычи, переходившая в жажду удалства — все это плодило сюжеты, тогда как память о прошлом обязывала человека, не вышедшего из родовых понятий, уходившего в них, как греческий деятель позднейшей поры исчезал в величии политики. И эта память хранилась. Оттуда значение певца, хранителя памяти, творца славы; ему всюду почет»⁵. В феодальную эпоху этот певец переходит на эпiku, тем самым сохраняется школа, которая «суживала и берегла предание, вырабатывала и перерабатывала по наследству приемы стиля и состав репертуара»⁶. Однако та же феодальная эпоха знает и певцов-маргиналов: жонглеров, скоморохов, шпильманов и т. п. — этот певец «вышел из обрядовой связи и бродил на стороне. Он помнит

заговоры, магические действия и пользуется ими на свой страх; его зовут и боятся, как знахаря. <...> Он делает, ничего не делая, у него профессия без профессии; его не уважают, не признают за ним прав, гнушаются им и продолжают к нему обращаться. Он не обеспечен тем групповым выделением, которое создало дружинного певца и феодальную эпiku»⁷. И такие бесправные певцы были в Индии, Китае, Африке. Закономерность здесь состоит не в том, что повсюду имел место неизбежный переход от общинно-родового к феодальному строю общества, а в том, что при наличии сходных социальных условий наблюдаются сходные типы поэзии. В данном случае проводится противопоставление между «официальной» институционализировавшейся (прошедшей «групповое выделение», по терминологии Веселовского) поэзией и поэзией маргинальной, связанной с обрядом, лицедейством и знахарством — и именно это противопоставление фиксируется в разных литературах. Важно, что в основе типологического сходства лежат не формальные характеристики сочинявшихся и певшихся текстов, а их социальная функция. Такой подход гораздо ближе к функционально-типологическому методу Ю. М. Лотмана, чем к марксистско-ленинскому литературоведению⁸.

Функционально-типологический сдвиг явился неизбежным результатом отказа от генетического объяснения выявленных корреляций в духе мифологической школы. Позже именно на этом фундаменте вырастет «типологическая историческая поэтика», рассматривающая историю литературы как смену типов поэтики («закономерность» — категория, работающая внутри типа, но отнюдь не связанная с последовательностью смены типов). Важнейшим понятием этой поэтики станет также заимствованное у Веселовского понятие поэтического или художественного сознания, под которым будет пониматься определенный тип «отношения литературы и действительности»⁹. Это отношение было бы легко описать в терминах социологии как степень социальной автономизации сферы литературно-художественной коммуникации. Однако предпочтение отдается все же понятию «сознание», в более поздних версиях употреблявшемуся скорее в качестве метафоры, а у Веселовского еще сохранявшему живую связь с психологизмом гуманитарных наук XIX в. И хотя В. М. Жирмунский отрицает

влияние немецкого идеалистического психологизма дильтеевско-гумбольдтианского толка на творчество Веселовского, влияние позитивистского психологизма в духе И. Гербарта или В. Вундта вполне вероятно и особенно заметно, когда речь идет о синкретизме и «психологии» поэтического языка¹⁰.

Говоря об идее стадийности у Веселовского, Жирмунский, несомненно, имеет в виду и теорию Н. Я. Марра (статья написана в 1940 г.), на которого Веселовский, как известно, оказал большое влияние. Однако идея классовая («надстроечная») природы языка сказалась в исторической поэтике незначительно. В работах О. М. Фрейденберг, в частности, в ее «Поэтике сюжета и жанра», конечно, присутствует разделение на «доклассовое» и «классовое сознание» (или «общественное мышление»), но служит оно исключительно для обозначения границы между литературным состоянием образа, когда ему уже придана форма сюжета и жанра, и его долитературным состоянием, когда образ являет собой способ «дологического» мышления (термин Л. Леви-Брюля). Такая граница является предпосылкой литературной палеонтологии, а способ, каким эта граница проведена, имеет вторичное значение.

Главное отличие концепции Фрейденберг от концепции Веселовского кратко можно сформулировать следующим образом. У Веселовского доминирует признание изначального характера формы при исторической изменчивости вкладываемого в нее содержания (ср. его теорию мотива), тогда как Фрейденберг настаивает на единстве изначального содержания при многообразии конкретных образных (а позднее и сюжетно-жанровых) форм его фиксации (ср.: «Образ выполнял функцию тождества; система первобытной образности — это система восприятия мира в форме равенств и повторений. Тем самым не могло быть архетипов образа: один из них не отличался мировоззренчески от другого. Однако в реальности мы не находим одинаковых образов; мы имеем дело с огромным количеством образов, отличающихся друг от друга морфологически, при внутреннем тождестве их семантик»¹¹). Тем не менее, в обоих случаях мы имеем дело со своего рода трансценденталистским допущением, согласно которому определенный аспект архаического образного ряда связан с априорными структурами сознания, специфичными для «первобытного мышления».

У Веселовского это отчетливо заметно в его теории «психологического параллелизма» (ср.: «некоторые простейшие поэтические формулы, сопоставления, символы, метафоры могли зародиться самостоятельно, вызванные теми же психическими процессами и теми же явлениями ритма»¹²). У Фрейденберг — в ее характеристике «дологического» мышления, из которого рождается образ — понятийное выражение допонятийных форм опыта. Собственно, стадильность и связанная с ней классовость (и «доклассовость») касаются изменения понятийного облика этого опыта, морфологии образа¹³ при сохранении его укорененной в априорном опыте семантики (ср. также ее характеристику Э. Кассирера, который «пытается дать историю психологического (т. е. по кантианской терминологии синтетического. — Д. С.) генезиса понятий», при этом он «разрывает дологическое и логическое мышление, не понимая единства логического процесса»; по Фрейденберг, «дело не в том или ином конкретном явлении, лежащем за мифом в качестве его генетической причины, а в самом мышлении, которое качественно отлично от нашего»¹⁴).

Это трансценденталистское допущение имело сразу несколько последствий. Во-первых, оно в известной мере приуменьшало социальность слова («доклассовое» — это, по сути, досоциальное общество). Образ рождается вместе с обществом (а у Фрейденберг — и вместе с самим языком). Следовательно, трансценденталистское допущение было методологически необходимо для того, чтобы заглянуть в «первобытную эпоху», возвести к ней образную систему «классовой» литературы. Но в саму эту эпоху синкретическое переживание единства с природой не имеет почти никакой социальной основы. В теоретической конструкции исторической поэтики оно связано со спецификой индивидуального сознания «некультурного» человека, один на один борющегося с природой. И хотя Фрейденберг говорит о «первобытном коллективе», этот коллектив, в силу того, что он не дифференцирован, выполняет функцию марксистского «базиса» лишь риторически: «Первобытно-коммунистические условия производства (натуральное хозяйство, общий, чрезвычайно примитивный труд) и вытекающие из него производственные отношения (социальное равенство, качественно низкое, обезличенное и одноцветное, без выделения

индивидуального начала) являются той базой, которая создает совершенно специфические формы мышления. Его основная черта — восприятие мира в категориях того же слитного, обезличенного равенства, которое лежит в основе производства и производственных отношений»¹⁵.

Во-вторых, такое использование трансценденталистского допущения, по сути, ограничивало историческую поэтику палеонтологией литературы, т. е. проблематикой архаических корней образа. За пределами этого вопроса историческая поэтика почти неизбежно «сползала» в социологию (именно поэтому так разительно методологическое различие работ Веселовского о поэтическом языке и, к примеру, о судьбе поэта). Граница между «классовым» и «доклассовым» периодами развития образа была также и методологической границей.

Стирание этой методологической границы происходило как бы с двух сторон, двумя путями, оба из которых опирались на такую реинтерпретацию кантовского трансцендентализма, которая хотя бы гипотетически признавала преемственность «априорных форм чувственности» и, следовательно, не требовала радикального отделения «классового» мышления от «доклассового». Первый путь — структурная антропология в духе К. Леви-Стросса, противопоставившего леви-брюлевской концепции «дологического» сознания идею структурированности мифологического мышления, которая у Леви-Стросса обретает субстанциальное звучание в духе «онтологического структурализма»¹⁶. Здесь мифологический способ мышления фиксируется как «код», познаваемый именно потому, что он структурирован так же, как структурированы современный язык и современное мышление¹⁷. Второй путь — бахтинский диалогизм, предполагавший заменить замкнутость трансцендентального субъекта, «монологический» характер априорных форм чувственности представлением о «диалоге» как фундаментальном основании ответственного сознания. Оба эти варианта — две стороны одного процесса, а именно — экстериоризации трансцендентального субъекта, его подмены коммуникативным сообществом. В первом случае на основе коммуникации вырабатываются понятия кода и структуры (структурировано то, что отобрано в ходе процесса интеракции и служит его основанием), во втором — цен-

ностно-этическая ориентация субъекта на Другого, самоконституирование субъекта в его постоянной соотнесенности (прежде всего этической) с Другим. Для Бахтина как будто не существует субъекта до Другого (свидетеля и судии), по крайней мере полноценного субъекта, а значит, и невозможно, чтобы существовало некое одинокое сознание (пусть и в форме монологического «первобытно-коммунистического» коллектива), способное лишь пассивно воспринимать природу. Архаическое сознание — это сознание также диалогическое, и архаический образ точно так же связан с диалогическим мышлением. Таким образом, история не прерывается, диалог лишь все время усложняется, выкристаллизовывается в речевые и литературные жанры, сюжетные схемы, но сохраняет свою диалогическую природу. В этом смысле преемственность мотивов и мировосприятия, которую Бахтин устанавливает, например, в теории карнавала, отличается от преемственности, устанавливаемой Фрейденберг, когда она говорит о семантике смеха. Для Фрейденберг семантика мотива смеха — это, если взять за аналогию язык, своего рода «устаревшее значение слова», значение, каким это слово обладало в старом (т. е., в сущности, другом) языке, восстанавливаемое с помощью специальных приемов этимологической реконструкции¹⁸. У Бахтина — это всегда актуальное значение, актуальное именно потому, что константы бытия (Я и Другой, верх и низ и т. п.) остаются неизменными, лишь усложняются их отношения. Конечно, у такой позиции есть и недостатки. Во-первых, эстетизм — представление о ценностном отношении к Другому как о потенциально эстетическом, «чреватом» (типично бахтинское выражение) эстетически ненейтральным словом. Во-вторых, универсализм, когда буквально любое слово может обернуться романом или мениппеей. Однако, несмотря на это, Бахтин делает серьезный шаг к современному пониманию социальности как коммуникативного «со-бытия».

Это понимание хорошо выразил Карл-Отто Апель. Согласно его точке зрения, речь должна идти о «замене “высшего пункта” кантовской теории познания, “трансцендентального синтеза апперцепции” как единства предметного сознания, *трансцендентальным синтезом опосредованной языком интерпретации* (которая конституирует значимость познания) как единства *взаимопонимания от-*

носителем чего-то в коммуникативном сообществе. Место метафизически установленного Кантом “сознания вообще”, которое всегда уже гарантирует intersубъективную значимость познания, занимает вместе с тем *регулятивный принцип* критического установления консенсуса в одном идеальном коммуникативном сообществе, которое сперва должно быть выработано в некоем реальном коммуникативном сообществе (курсив автора. — Д. С.)»¹⁹. Таким образом, складывается уже более адекватный социологический взгляд на судьбу слова в истории, которая может быть определена через анализ его intersубъективного статуса в определенном реальном «коммуникативном сообществе». При этом язык здесь необходимо понимать широко — одновременно и с позиций лингвистики, и с позиций исторической поэтики (художественное слово, взятое, как говорил А. В. Михайлов, «в его перекрестном освещении»²⁰) и даже символического интеракционизма (ведь и ритуал или ритуализированное действие также в некотором смысле являются «словом языка»). Выстраиваемые на этой основе сети коммуникации отделяют один тип слова от другого, вербальное слово от невербального, слово от не-слова. Все эти границы одинаково важны. В них проявляются структура социального взаимодействия, особенности организации коммуникативного сообщества, равно как и сами его границы.

Разумеется, такой подход наиболее легко приложим в типологической исторической поэтике. Так, современный французский исследователь Жак Рансьер, выделяющий репрезентативный и экспрессивный «режимы» (или «системы») литературы (соответствующие в более привычной нам терминологии рефлексивному традиционализму и посттрадиционализму), за типологический критерий берет соотношение слова и действия, а также характер регулярности и степень кодифицированности принципов использования этого слова. Так, режим репрезентации основан на четырех принципах: 1) принцип сюжета (*principe de fiction*): «Главное в поэме отнюдь не использование регулярного метра, более или менее гармоничного, а подражание, репрезентация действий»²¹; 2) принцип жанровости (*principe de généricité*), согласно которому сюжет должен соответствовать жанру, а жанр (регулярный тип слова) определяется «природой того, что подлежит репрезентации,

того, что составляет объект изображения»²²; 3) принцип соответствия (*principe de convenance*), который детерминирует согласие первых двух принципов: поэт «должен сообщать своим персонажам действия и речи, свойственные их природе, т. е. жанру его произведения»²³; 4) принцип актуальности (*principe d'actualité*), который заключается в «перформативности слова», устанавливающей «эквивалентность между актом репрезентации и утверждением слова в качестве действия». Таким образом, репрезентативный режим слова подчиняется «двойной экономии системы: автономия произведения, задача которого заключается только в том, чтобы изображать и доставлять удовольствие, подчинена другому порядку, определяется другой сценой слова — “реальной” сценой, где речь не идет только о том, чтобы доставлять удовольствие историями или речами, но поучать умы, спасать души, защищать невинных, наставлять королей, созывать народ, воодушевлять солдат или просто блеснуть в разговоре с умными людьми. Система поэтического слова оказывается в зависимости от идеала эффективного слова», воплощенного в риторике²⁴. В отличие от репрезентативного режима, экспрессивный режим заменяет все четыре принципа их противоположностями: приматом языка над сюжетом, принципом антижанровости, принципом независимости стиля от предмета изображения, а «идеалу слова в действии противопоставляется модель письма»²⁵. Рансьер последовательно показывает, что в современной поэтике принцип независимости приходит в противоречие с приматом языка и что это противоречие является, следовательно, важнейшей типологической характеристикой литературы посттрадиционалистского типа.

Устанавливаемое здесь типологическое разграничение основано на учете функциональной природы художественного слова в его соотносительности с другими типами слова. И разграничение это одновременно гораздо больше, нежели просто разграничение поэтик. Различия неизбежно затрагивают всю систему коммуникации и связанную с ней систему чувственных представлений субъекта о границах социального (а если принять во внимание принцип реификации, как он формулируется в феноменологической социологии, то и не только социального) мира, «обитаемого» этим словом. На этом построена рансьеровская концепция «разделения чувственного», суть которой кратко обрисовала Катарин Вулф: «...сначала

политика становится возможной благодаря установлению сообщества (community), тогда как само сообщество начинается с того, что появляется нечто общее (something in common). Эта общность основана не просто на разделяемой (shared) совокупности материальных благ или разделяемом [людьми] притязании на территорию. Скорее, общность — это разделяемое распределение чувственного (shared partition of the sensible): сообщество формируется вокруг общих модальностей чувственного. Другими словами, общность, на основе которой вырастает сообщество, есть чувство, и политика становится возможной с появлением общего чувства (common sense — также и «здравый смысл». — Д. С.). Кроме того, вместе с обнаружением разделяемых модальностей чувственного начинается и разграничение каждой модальности. Так, распределение чувственного одни звуки делает осмысленными (logos), а другие бессмысленными (pathos), одни способности делает видимыми, а другие невидимыми и так далее. В соответствии с этим же разграничением распределяются и социальные позиции, а [принцип] распределения чувственного, в соответствии с которым выстраивается сообщество, является решающим в определении того, кто признается частью разделяемого мира, а кому запрещается участвовать в нем»²⁶. Таким образом, оказывается возможным увязать между собой разные типы слова (требование, выдвигавшееся еще Веселовским), а также рассматривать его в контексте того, что Веселовский именует «мировоззрением эпохи», понимая, однако, под мировоззрением не «общественную мысль» (социально-политические, религиозные взгляды), а «модус разделения чувственного».

Такой вектор в понимании социальной историчности слова открывает широкие перспективы в исследовании как древних, так и современных литератур. Он подготовлен длительной традицией исторической поэтики и лишен некоторых недостатков привычной нам социологии литературы (так, хорошо известная в нашей стране концепция Бурдые не используется при изучении древних литератур, т. к. за пределами «поля литературы», которое, согласно Бурдые, оформилось лишь в начале XIX столетия, она практически неприложима). Понимаемая так социальность не требует категории классовости и вообще представления о вертикальной

социальной стратификации. И хотя на данном этапе этот подход все больше применяется в типологической поэтике, думается, что он вполне мог бы быть полезен и в более конкретном эмпирическом исследовании.

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 2004. С. 52.

² Там же.

³ Жирмунский В. М. Историческая поэтика А. Н. Веселовского // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 12.

⁴ Там же. С. 37.

⁵ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 320.

⁶ Там же. С. 317.

⁷ Там же. С. 323.

⁸ Ср.: Лотман Ю. М. О типологическом изучении культуры // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.

⁹ Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 3.

¹⁰ В этой связи см.: Светликова И. Ю. Истоки русского формализма. Традиция психологизма и формальная школа. М., 2005. С. 99—124.

¹¹ Фрейдентберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 51.

¹² Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 357.

¹³ Ср.: Фрейдентберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. С. 51—52.

¹⁴ Там же. С. 31.

¹⁵ Там же. С. 50.

¹⁶ См. об этом: Эю У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. СПб., 2004. С. 374—390.

¹⁷ Ср.: Лотман Ю. М. О мифологическом коде сюжетных текстов // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.

¹⁸ Ср.: Фрейдентберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. С. 93—95.

¹⁹ Апель К.-О. Трансцендентально-герменевтическое понятие языка // Апель К.-О. Трансформация философии. М., 1997. С. 259—260.

²⁰ Данилина Г. И. Принцип историчности: концепция исторической поэтики А. В. Михайлова : автореф... дис. докт. филол. наук. М., 2008. С. 18—23.

²¹ Ranciere J. La parole muette. Essai sur les contradictions de la litterature. Paris, 1998. С. 20.

²² Там же. С. 21.

²³ Там же. С. 22.

²⁴ Там же. С. 26.

²⁵ Там же. С. 28.

²⁶ Wolf K. From Aesthetics to Politics: Ranciere, Kant and Deleuze // Contemporary aesthetics. 2006. Vol. 4. URL: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=382>